

Fecha de recepción: 03/10/2019

Fecha de aceptación: 26/10/2019

LOS ORÍGENES DEL TEATRO EN EGIPTO

Hany EL ERIAN EL BASSAL

Universidad de Alicante

omarhanyisma@gmail.com

RESUMEN

En el presente artículo se pretende ahondar en las raíces teatrales egipcias, haciendo hincapié en el origen colectivo del mismo, mediante el análisis de reuniones populares que fueron fraguando poco a poco un ambiente propicio para el desarrollo del teatro moderno. Nos acercaremos a *al-sāmir* (la tertulia nocturna), a figuras como *al-rāwī al-maddāḥ*, *al-muqallid* y *al-hakawātī* (el narrador) y *al-Araḡūz* (el guiñol). Abordamos los primeros intentos teatrales en su forma europea en el siglo XVIII con aquellos grupos llamados *al-Muḥabbāzīn*, que fueron citados por viajeros europeos como E.W. Lane Niebuhr, Niebuhr y Bolzoni. Seguimos con el teatro durante la ocupación francesa de Egipto entre (1798-1801) para llegar al siglo XIX, en el que desarrollarán su trabajo los pioneros del teatro árabe y egipcio moderno: Mārūn al-Naqqaš, el Sheyj Abū Jalīl al-Qabbānī y, sobre todo, el egipcio Ya‘qūb Ṣannū‘ más conocido como Abū Naẓẓāra.

Palabras clave: Teatro egipcio, *al-sāmir* (la tertulia nocturna) *al-rāwī*, *al-Muḥabbāzīn*, Ya‘qūb Ṣannū‘.

ABSTRACT

In this article we aim to look for the theatrical roots in Egypt, starting with the transformation of the popular meetings into theater and the collective origin of it. We will approach to *al-sāmir* (the night talk), to figures like *al-rāwī*, *al-maddāḥ*, *al-muqallid* and *al-hakawātī* (the narrator), *al-Araḡūz* (the wink). We address the first theatrical attempts in their European form in the 18th century with those groups called *al-Muḥabbāzīn* that were cited by european travelers like, E.W. Lane, Niebuhr, Niebuhr and Bolzoni. We continue with the theater during the French occupation of Egypt

between (1798-1801). We talked about the egyptian theater in the 19th century and the pioneers of modern Arab and egyptian theater, Mārūn al-Naqqāš, the Sheyj Abū Jalīl al-Qabbānī and especially the egyptian Ya‘qūb Ṣannū‘ better known as Abū Nazzāra.

Key words: Egyptian theater, *al-sāmīr* (the night gathering), *al-rāwī-al-Muḥabbāzīn*, Ya‘qūb Ṣannū‘.

Introducción

El teatro europeo en la Edad Moderna se construyó sobre las bases establecidas por el teatro griego y romano; esta herencia jugó un papel muy importante en la creación y modernización del teatro occidental a lo largo de su historia. Sin embargo, el teatro árabe moderno, o mejor dicho el teatro escrito en árabe, no gozó del privilegio que tuvo el teatro europeo debido a que la literatura árabe clásica no cultivó este género. Cuando comenzó el renacimiento de la cultura árabe y se quiso empezar a escribir y representar teatro, no se encontraron referencias literarias ni tampoco tradición.

Los literatos y dramaturgos árabes que empezaron a escribir teatro sufrieron la falta de antecedentes literarios de este género en su propia literatura y, hasta nuestros días, siguen sufriendo sus consecuencias. El propio Tawfīq al-Ḥakīm trató esta cuestión en su artículo *‘Awā’iq al-masrah ‘indanā*, asegurando que, si apareciera hoy Shakespeare en Egipto seguramente fracasaría debido a la falta de cultura teatral entre los árabes (Al-Ḥakīm 1964: 164).

La inexistencia de tradición teatral en la literatura árabe llevó a los estudiosos árabes antiguos a ignorar este arte en sus obras; en consecuencia, es lógico no encontrar referencias sobre el teatro en los libros escritos acerca de la literatura árabe en la Edad Media. Todo lo contrario ocurre en la literatura griega antigua pues, desde el S. IV a. de C., dispone de un tratado de teoría literaria; el denominado *“Poética”* que fue escrito por Aristóteles y ha sido desde entonces un texto básico para comprender el teatro desde el punto de vista formal -como una simbiosis entre texto y representación, ya que ésta determina el texto- y desde el punto de vista del contenido -como género que plasma la realidad humana en forma de comedia o drama-.

La concepción griega del teatro se extendió en el mundo occidental y se mantuvo hasta la llegada del Cristianismo a Europa, momento en el que el teatro fue considerado una forma de arte pagano y desapareció durante siglos. En la Edad Media, no obstante, las artes escénicas reaparecerían tímidamente de la mano de los juglares que recitaban y escenificaban los Cantares de Gesta y también gracias a los “*Autos*”, representaciones teatrales, tanto de índole religiosa como profana. Ambos pueden considerarse los antecedentes literarios que darían lugar a la gestación del teatro del Barroco (Siglo de Oro español) representado en España por grandes escritores como Lope de Vega, Tirso de Molina y Caldeón de la Barca, y en Europa por Shakespeare y Molière.

Como ya se ha señalado anteriormente, la ausencia de obras de género dramático ha sido una constante en la literatura árabe hasta épocas muy recientes y, por ende, los libros de teoría literaria al respecto son inexistentes. Esto motivó una cierta desorientación a la hora de afrontar la traducción de la *Poética*, pues los traductores carecían de terminología específica en la lengua de destino. Por ello, tradujeron el término “*tragedia*” como si fuese un género parecido *al-madḥ*¹ (المديح) y la comedia con la palabra *al-hiṣā'* (الهجاء)², ya que ambas modalidades eran lo que más podía asemejarse dentro de los usos literarios que la tradición les brindaba. Tampoco los filósofos árabes anduvieron mejor encaminados, ya que los términos que utilizaron demuestran claramente su desconocimiento de las artes teatrales (Badawī 1953: 56). La literatura árabe siguió su camino ajena al género teatral, desde las cumbres más altas en la Edad Media hasta el final de la decadencia, situación en la que se mantuvo anquilosada durante siglos hasta la aparición de *la nahḍa*.

Algunos historiadores de la literatura árabe consideran el género literario denominado *Maqāmāt*³ como teatro, pero,

¹ El *Madḥ* es una poesía panegírica dedicada a gobernantes y personas de relevancia en la sociedad. Destacan sobre todo las dedicadas al profeta Mohammad.

² Con el término *al-hiṣā'* se denomina la poesía satírica.

³ Género literario creado en el S. X por el escritor *Badī' al-Zaman al-Hamadḥānī* que consiste en una narración corta escrita en prosa rimada en la que se pone en escena a un personaje que resuelve sus problemas gracias al ingenio y la elocuencia.

en realidad, no tiene nada que ver con el teatro tal como lo conocemos; no obstante podría considerarse como un precedente del mismo.

Todo esto nos lleva a afirmar que no existe herencia teatral verdadera en la literatura árabe y que los literatos árabes sienten esta carencia; el propio Tawfiq al-Ḥakīm comenta en la introducción de su obra teatral *Al-Malik Udīb* (Edipo Rey): “*No hay nada más fuerte que la herencia, y los árabes modernos no han heredado de los árabes antiguos nada de teatro*” (Al-Ḥakīm 2005: 14). Por tanto, es evidente que el teatro que se escribe y se representa hoy en día en el mundo árabe, nació en la Edad Moderna a raíz del contacto de los árabes con la literatura occidental.

Origen colectivo del teatro

En la vida de todos los pueblos existen, y siempre existirán, diversas formas de representación teatral. Hay algo innato que impulsa a los seres humanos a reflejar la realidad en la que viven inmersos, en un intento de llegar a explicar, aprehender o influir en dicha realidad. Esto se debe, ante todo, a que el hombre es, eminentemente, un ser de naturaleza social que necesita compartir una visión del mundo con aquellos que le rodean; la comunión de ideas hace que el individuo trascienda su propio “yo individual” para convertirse en un “yo social”, lo cual le da seguridad, le hace más generoso y le ayuda a olvidar su miedo a la soledad.

Para materializar esta tendencia a la sociabilidad, desde la más remota antigüedad, el hombre ha creado ritos en los que participa con sus congéneres y que no son más que meras representaciones de una realidad que vive o anhela vivir. Este es el significado que podemos otorgar, por ejemplo, a la danza de un pueblo primitivo para propiciar la caza, la fecundidad, la lluvia..., etc.; y a todas las manifestaciones que con carácter religioso, o no, han configurado la vida colectiva de un determinado grupo (bodas, sepelios, conmemoraciones... etc.).

Estos actos en los que participa un colectivo pueden ser considerados como el preámbulo de las formas teatrales que han dado lugar a nuestro actual género dramático. El

teatro, tal y como lo conocemos hoy en día, se gestó en Grecia; nació a partir de las danzas y cantos corales que, en los siglos VI y V a. C., se representaban en honor del dios Dioniso, en unas fiestas denominadas “Las Grandes Dionisiacas”. Dioniso era el dios de la agricultura y los campesinos organizaban estos espectáculos para halagarle y conseguir de él un trato benevolente que se tradujera en buenas cosechas. En principio era una procesión en la que músicos y flautistas danzaban en torno a la estatua del dios. En el s. VI a.C. Tepsis, que era un poeta lírico, introdujo el “ditirambo” -texto compuesto para ser cantado- dando paso al desarrollo progresivo del diálogo, lo cual terminó desembocando en un género al que se denominó “tragedia”. El teatro, por tanto, nace de una ceremonia popular en la que participaba un colectivo.

Las raíces teatrales en Egipto

A pesar de que no hay constancia documental de que los egipcios conocieran estas prácticas teatrales que tenían lugar en Grecia, se sabe que en el Egipto faraónico, durante los festivales de Osiris – que también era un dios agrario relacionado con la siembra y la cosecha- nobles y sacerdotes representaban los mitos osiríacos, habiendo una notable similitud en forma y fondo entre ambas celebraciones. Por tanto, puede afirmarse que en el Antiguo Egipto se cultivaron formas de dramatización semejantes a las que darían lugar a la creación del teatro griego.

Al igual que ocurrió con el Cristianismo en Europa, en Egipto el Islam fue el pretexto para prohibir muchas manifestaciones culturales por considerarlas paganas. No obstante, hay actos sociales que han pervivido en el tiempo, a pesar del vaivén de civilizaciones que ha sufrido su territorio. Este es el caso, por ejemplo, de las reuniones de mujeres en los cementerios o de los ritos sufíes que consisten en repeticiones obsesivas de plegarias, acompañadas a menudo de música o danza, que no son más que reuniones de baile religioso faraónico revestidas de espiritualidad islámica.

Si no nos ceñimos al estrecho concepto del teatro como una reunión hablada entre actores a la cual asiste un grupo

de espectadores pasivos, todas estas manifestaciones pueden considerarse como partes integrantes del fenómeno teatral. Para que realmente haya una experiencia teatral integral es necesaria la participación del público. Podría decirse que es algo similar al baile que se celebraba en los palacios de nobles, príncipes y reyes; pues no sería baile si no participaran en él los asistentes, el elemento “grupo” es necesario para que cobre sentido.

Desde este punto de vista deben analizarse reuniones sociales que han tenido lugar en el seno de la sociedad egipcia en las que, por ejemplo, cada uno de los asistentes participaba contando un chiste o también el coloquio cómico y humorístico llamado *al-qāfiya* (la rima)⁴. Este último, se incrustó en el teatro importado y, por ejemplo, actores como ‘Alī al-Kassār⁵ se valían del mismo como modo de interactuar con el público entablando diálogo directamente con algún espectador.

Si bien esta interrelación con el público es deseable, en estos espectáculos hay que matizar el grado de colaboración del mismo, de modo que su intervención tenga límites y no signifique que colaboren todos los asistentes, sino una pequeña parte como en los bailes de palacio, en los que todos bailan durante un corto periodo de tiempo, pero sólo algunos

⁴ Es una forma cómica de diálogo redundante, donde uno responde a preguntas del otro con ironía, humor y gracia, especialmente con palabras de doble sentido, como dimes y diretes en un plan eminentemente chistoso, aunque el uso del término en árabe clásico se refiere a la rima de los versos (Corriente 1997: 637).

⁵ ‘Alī al-Kassār, actor egipcio que nació y murió en El Cairo (1887-1957). Creció en un barrio popular llamado Al-Bagala. A los nueve años empezó a trabajar de cocinero, oficio en el que tuvo sus primeros contactos con personas de diferentes oficios, como los porteros y los camareros procedentes del sur de Egipto y Sudán a los que gustaba de imitar. En 1907 empezó a trabajar en una compañía teatral y más tarde fundó su propia compañía, donde estuvo representando el papel de un personaje llamado ‘Uzmān, que es un portero, camarero o sirviente procedente del sur de Egipto que trabaja en una casa de ricos. Durante veinte años representó este papel en más de 160 obras teatrales. En el año 1935 empezó a trabajar en el cine, donde protagonizó 37 películas, entre las que podemos destacar, [Sallefīnī talata ŷnih] y [Alf lilah w-lila] (al-Kassār 1991).

llegan hasta el final. El gozo y el placer producidos por la contemplación es mayor que el ocasionado por la participación en sí misma. Hay que matizar que la participación colectiva tiene diferentes grados (Lirola Delgado 1995: 63); unos participan más que otros, pero lo más importante es la participación, aunque sea de manera simbólica.

El teatro no es un lugar o reunión en la que sólo se mira, a esto se le denomina en Egipto *Furÿa* (espectáculo). El teatro es una reunión en la cual es necesario que todos colaboren. Podemos considerar como *Furÿa*, por ejemplo, a las *gawāzī* (bailarinas) de Sinbāt⁶ o las *‘awālim* (cantantes) de la calle Muḥammad ‘Alī⁷, que son personas marginadas de la sociedad. Hay que tener en cuenta que, en un principio, los actores y actrices eran considerados personas deshonestas y su trabajo estaba mal visto por la sociedad⁸. No ocurre así con una práctica que fue muy popular hasta principios de la segunda mitad del siglo XX, en los pueblos y las aldeas egipcias; se trata de un teatro llamado *Al-sāmīr* (la tertulia nocturna). *Al sāmīr* es una fiesta teatral de contenido improvisado que se celebra en ocasiones especiales como bodas o fiestas de nacimiento. Conviene aclarar, sin embargo, que el número de profesionales que participan en la celebración es muy reducido y no suele pasar de un grupo de música, una bailarina y un cantante. Los actores suelen ser profesionales a medias, que pasan el día dedicados a sus ocupaciones habituales, pero por la noche, cuando surge la velada, se convierten en artistas capaces de deleitar y hacer reír a miles de personas (Sarḥān 1991: 332).

⁶ Sinbāt es una aldea situada en la parte occidental del Delta del Nilo y pertenece a la provincia de al Garbiyya.

⁷ La calle Muḥammad ‘Alī, situada muy cerca del centro de El Cairo, era conocida por sus cantantes, sus bailarinas y sus músicos.

⁸ Sobre la reputación de las artistas en tiempos no lejanos en Egipto, encontramos el testimonio de Rifā‘a Rafī‘al-Taḥṭāwī, cuando describió el baile en Francia durante su viaje a principios del siglo XIX: “Toda la gente en Francia se entrega al baile, como una expresión de elegancia y coquetería, y no de depravación. Por eso, no sale de las reglas de la decencia, al contrario que en Egipto, que es una de las atribuciones de las mujeres, porque está destinado a excitar el deseo. Pero, en París, el baile es un tipo especial de salto, que jamás inspira obscenidad”. (El Erian El Bassal 2018: 168)

El relato en el *Sāmīr* o el acto (*al-faṣl*) -como era denominado en algunas ocasiones- se compone de varios actos. Algunos tienen como objetivo causar la risa y otros pretenden estimular a los asistentes a través de discursos y máximas proverbiales. Este último tipo, en principio, no nos interesa, debido a su escaso valor artístico.

Los relatos cómicos, se van improvisando y a pesar de no estar basados en textos escritos, presentan discursos orales y temas equilibrados. Antes de dar comienzo a cada acto, los actores se ponen de acuerdo rápidamente y susurran el plan general o las modificaciones que hay que realizar. Aunque hay similitudes con la *Commedia dell'Arte*, se diferencia de la misma en que los papeles en este tipo de teatro se distribuyen de una forma equitativa entre los actores pero, en la comedia egipcia del *Sāmīr*, por el contrario, los papeles no están repartidos. Hay tan sólo un papel principal que corresponde a un personaje llamado Farfūr o, como lo llaman en relatos de otros países, Zarzur. Farfūr es el eje principal de la obra, alrededor del cual se articula el relato. Sus actitudes, opiniones y movimientos hacen reír a la gente; de este modo queda claro que los otros personajes no son más que motivos para que Farfūr articule las frases de su diálogo y su ironía, pero los papeles no son dramáticos en un sentido propiamente dicho (Sarḥān 1991: 332).

Volviendo a las raíces teatrales se hace necesario recordar figuras como las que a continuación se citan:

- *Al-rāwī*: Narrador oral, conocido también bajo otras denominaciones como *Maddāḥ*, *Muqallid* y *Ḥakawātī*. Independientemente de su nombre, su función era la misma para todo el mundo árabe e islámico: es un intérprete que escribe, compone, narra y también dramatiza su narración (El-Amari 1992: 29).
- El (*Maddāḥ*): contador de elogios, fundamentalmente religiosos, con el profeta del Islam como eje.
- El *Muqallid*: era un tipo de cuentista que contaba historias de héroes como la de Abu Zayd al-Hilālī y se acompañaba en su actuación de un instrumento de cuerda llamado rabab (*rabāba*).
- El *Ḥakawātī*: tal como indica su nombre en árabe, es el Cuentacuentos (Abdel-Aziz 1954: 195-204).

El mundo de la actuación se mantuvo vivo en la mente de los árabes y agilizó su adaptación al teatro moderno, gracias a los narradores representados en las figuras anteriormente mencionadas, así como a los autores de *Maqāmat*, un fenómeno similar al que sucedió con los narradores y cuentacuentos europeos, que mantuvieron vivo durante siglos el mundo de la actuación, y que han sido ignorados por los historiadores teatrales al no ser considerados un elemento teatral; sólo en tiempos recientes han sido reconocidos como actores.

Otra de las formas teatrales, y quizá una de las más antiguas, es el *Zār*. El *Zār* es una ceremonia en la cual todos los asistentes bailan y cantan con el fin de espantar los malos espíritus y expulsar al demonio del alma de una persona que sufre un mal, así como un intento de sanar a los enfermos de enfermedades tanto físicas como mentales. Hay quien opina que la ceremonia del *Zār* fue adaptada al Islam por grupos religiosos musulmanes de ascética sufí, los derviches. Las fórmulas mágicas y el baile utilizados en el *Zār* se transforman en bailes y cantos religiosos ejecutados por los derviches, que aún pueden verse en El Cairo y otras ciudades egipcias, en plazas y en algunas mezquitas (Lirola Delgado 1990: 23).

Siguiendo con las raíces teatrales en Egipto, conviene hacer referencia a los prestidigitadores. Estos personajes denominados *al-ḥuwāh* (en singular, *al-ḥāwī*) solían actuar en plazas públicas, congregando un corro de espectadores a su alrededor, de algunos de los cuales recibían pequeñas contribuciones voluntarias durante y después de sus actuaciones. Se les podía ver generalmente en las festividades religiosas, pero también en otros momentos. El *ḥāwī* realizaba una gran variedad de trucos y normalmente se servía de un par de muchachos para que le ayudaran. (Lane 2005: 376). También existían en El Cairo del siglo XIX otra clase de juglares llamados *qiyyām* (en singular, *qayyim*) que en la mayoría de sus actuaciones se servían de un ayudante para resolver sus trucos y adivinanzas (Lane 2005: 378).

El teatro de improvisación *al-Masrah al-murtaʿīl*, como su propio nombre indica, estaba basado en la representación

espontánea de historias basadas en la tradición oral, que tan presente ha estado siempre en el mundo árabe (Landau 1958: 29). No es necesario insistir en el hecho de que la forma de difusión más importante de la literatura árabe fue, durante muchos siglos, la oral; y así lo vemos ejemplificado en la archifamosa obra *Las Mil y una noches*. Las manifestaciones teatrales de corte popular se basaban casi todas en textos orales y casi siempre eran improvisadas. Las funciones eran representadas por actores profesionales que pertenecían en muchos casos a grupos itinerantes y que presentaban sus espectáculos en ciudades y aldeas sobre una especie de tablado móvil o fijo, como el circo móvil. La forma estrófica utilizada para estas funciones era principalmente el *zéjel*, aunque también se valían de la prosa rimada, estilos muy atractivos y muy familiares al oído árabe y, por ende, al egipcio. Viajeros y estudiosos europeos que visitaron El Cairo en los siglos XVIII y XIX, escribieron sobre este tipo de teatro de improvisación, previo al contacto con grupos teatrales franceses que se formaron y representaron sus funciones teatrales en Egipto durante la invasión de Napoleón, entre 1798 y 1801. De los testimonios que nos han llegado, merecen destacarse el del danés Carsten Niebuhr (Niebuhr 1977: 144), el del italiano Giovanni Battista Bolzoni⁹ y, por último, el del inglés Edward William Lane¹⁰.

Quizá la forma teatral que más se parece al teatro en su forma europea y que se practicaba en Egipto en los siglos XVIII y XIX¹¹, era aquella que representaban los grupos llamados *al-Muḥabbāzīn*. Éstos solían actuar en las fiestas que preceden a las circuncisiones y a las bodas en las casas acomodadas y, a veces, congregaban a su alrededor coros de oyentes y mirones en las plazas públicas de la capital.

⁹ Sobre el viaje de Giovanni Battista a Egipto y Nubia véase su interesante libro en el que relata todas sus vivencias en los cinco años que estuvo en Egipto (1814-1819): *Viaggi in Egitto ed in Nubia*.

¹⁰ Véase Edward William Lane, *Maneras y costumbres de los modernos egipcios*, 379-381. Sobre los viajes de Lane a Egipto y su descripción de las costumbres de los egipcios en el siglo XIX véase también su libro *Description of Egypt*.

¹¹ Hay quien afirma la existencia de estos grupos en Egipto desde el siglo XV (Ḥamdān 2006: 43)

E.W. Lane afirma: “*los egipcios encuentran mucha diversión en las farsas ridículas y toscas de los Muḥabbāzīn, aunque, sus números apenas son dignos de mención; divierten y obtienen el favor del público por medio de chanzas ordinarias y gestos indecentes. Los actores son sólo hombres y muchachos, y los papeles femeninos son representados por esos mismos actores, pero travestidos. Las presentaciones de aquellos grupos a menudo eran obscenas* (Lane 2005: 379). En cierto modo, podemos considerar a estos grupos como la correa de transmisión entre la tradición teatral antigua y el teatro árabe moderno (Ḥamdān 2006: 43).

Algo más de medio siglo antes de que Lane asistiera en El Cairo al espectáculo de *al-muḥabbazī*, el viajero danés Carsten Niebuhr hizo una descripción de una obra que había visto en El Cairo en el año 1763 representada por artistas que pertenecían a estos llamados teatros improvisados cuyos actores eran conocidos por aquel entonces por el término *al-muḥabbazīn* o *al ḥabbaziyya*. Sorprendido por el espectáculo, comentó que: “*uno no podía imaginar que en Egipto pudiera haber teatro; sin embargo hay en El Cairo grandes grupos teatrales compuestos por musulmanes, cristianos y judíos. Su aspecto indica que esta gente gana muy poco dinero en este país. Estos actores acuden a las casas de la gente adinerada, hacen de los patios de las casas un escenario, en un rincón colocan unas cortinas y detrás de ella cambian sus vestimentas*” (Niebuhr 1977: 331-332).

Lane describe cómo el adiestrador de monos *quradātī*, (cuyo nombre deriva de *qird*, mono) divierte a los estratos más bajos de El Cairo por medio de diversos ejercicios hechos por un mono o un mico, un asno, un perro, y un niño. *El-Quradātī* y el mono se pelean con estacas en estas escenas graciosas. Suelen vestir al mono de forma estrambótica, a veces de novia o de mujer velada, lo colocan en el asno, y desfilan dentro del corro de espectadores, con *el-Quradātī* abriendo la marcha golpeando un timbal. También se hace bailar al mono y se le obliga a hacer diversas bufonadas. Se pide al asno que escoja a la chica más bonita del corro, y el animal lo hace, alargando el hocico hacia el rostro de la afortunada, con lo que levanta sus carcajadas y las de los mirones. Se ordena al perro que imite los movimientos de un ladrón e, inmediatamente, el perro se pone a reptar sobre el vientre. La mejor actuación es la del

niño: se le hace ponerse en un pequeño trozo de madera, de forma muy parecida a la de un cubilete, de un palmo de largo y de una pulgada y media de amplitud en ambas caras, de tal manera que debe de permanecer a cuatro patas. Dicho trozo de madera se levanta y se le colocan cuatro piezas iguales debajo (Lane 2005: 383).

En las ciudades se representaban también otras formas teatrales, de las que señalaremos las siguientes: el llamado el teatro de *al-Ḥawārī* (los callejones), el *jayāl al-ẓill* (el teatro de sombras) y *al-Araẓūz* (el guiñol)¹². Estas formas de teatro no son monopolio exclusivo del pueblo egipcio, pero han sido desarrolladas por el talento de este pueblo. Al pueblo egipcio le sucedió un hecho que no le pasó a ningún otro, algo que rompió con toda su historia, una de las más antiguas del mundo, un hecho que paró el avance de las costumbres de una civilización milenaria. Después de una cadena de gobernantes extranjeros a los cuales la civilización egipcia se encargó de “egipcianizar”, llegó el Cristianismo y el pueblo profesó con entusiasmo esta nueva religión. Los pueblos avanzados son los más proclives al cambio de creencias hacia lo más nuevo y moderno. Éste fue el caso del pueblo egipcio que, durante siglos, tuvo mucha fe en el Cristianismo, cambiando sus costumbres y renunciando a sus creencias anteriores, hasta que llegó el Islam. Entonces volvió a hacer lo mismo, cambiando su personalidad para adaptarse a la nueva religión. Resumiendo, el Cristianismo y el Islam acabaron con la cadena de la civilización antigua. Terminaron con la antigua civilización egipcia creando nueva vida, primero cristiana y, a continuación, musulmana.

Hay que destacar, como una de las características del pueblo egipcio, la gran fe en la religión que profesa en cada momento: con el Cristianismo, todos eran sacerdotes y con el Islam todos son imames, hecho que marcó la vida del pueblo.

¹² También es conocido como *Qarāqūz* o *Qarāẓūz* o Karagöz. Esta palabra proviene del turco y significa “ojos negros”, dando nombre al protagonista del teatro de la sombra, por lo que a veces se confunde con *al-Araẓūz* de Egipto, que es el Guiñol tal como lo conocemos en castellano. Es una representación teatral por medio de títeres, pero *al-Araẓūz* es también el personaje principal de aquel teatro, caracterizado por su gorro de forma de cono y su voz gangosa. Sobre aquel teatro y sus personajes hablaremos más adelante de una forma más detallada. Sobre el teatro de Karagöz (Sadgrove 1996: 15; Berthold 1972: 37).

Tuvieron que adaptarse al Islam y crear una nueva vida social islámica, que fue detenida en la época de los fatimíes. Estos cambios no provenían exclusivamente del pueblo egipcio, sino de la gran comunidad islámica que se extendía desde China hasta al-Ándalus y de la que Egipto formaba parte; lo que pasaba en Egipto también pasaba en otros lugares.

La vida cotidiana en todos los rincones del mundo islámico era similar. El teatro en Europa no tuvo el mismo tratamiento que en los territorios del Islam: el teatro griego no murió, sino que se conservó en los libros. Ciertamente el Cristianismo lo hizo desaparecer, pero no del todo, porque cuando desapareció la presión de la religión y se movió el instinto de la colectividad, lo encontró todo preparado para retomar el camino. En Egipto, cuando bajó la intensidad de la presión del Islam en la época fatimí, sólo pudieron salir a la luz algunos aspectos primitivos bajo la sombra de la nueva fe. El pueblo no retornó a sus costumbres en el campo de la danza, pero sí volvió a engrandecer a los muertos.

Comenzó la época dorada de la arquitectura. Empezaron construyendo mausoleos, y mezquitas para los gobernantes y los terratenientes. Con un estilo diferente volvió a renacer el espíritu del pueblo que construyó templos para los faraones para hacer lo mismo en forma de mezquitas. Asimismo, numerosos ritos anteriores reaparecieron bajo una fachada islámica; este es el caso, por ejemplo, de las celebraciones que se llevaban a cabo con motivo del mes de Ramadán, las fiestas del *dikr*¹³ o la celebración de la crecida

¹³ *dikr*, una palabra que se traduce a la vez como repetición y recuerdo. A menudo se asocia con *Allāh* que significa "recuerdo de *Allāh*". Y de hecho el ejercicio consiste en recordar a Dios mediante la repetición de una expresión, como en las letanías cristianas. Apoyado en la afirmación coránica en que Dios dice: [أذكركوني أذكركم]; "Yo te recordaré si tú Me recuerdas", (Corán 2: 156), el mejor conocido de los *dikr* tradicionales es, a su vez, una reiteración de *lā Ilaha Illā Allāh*- no hay otro Dios que Allah. Una vez que el que practica se ha purificado simbólicamente lavándose, puede comenzar esta práctica sincronizando palabras y respiraciones. Una forma del ejercicio hace coincidir *Lā Ilaha* con una inclinación adelante del cuerpo arrodillado hasta tocar la frente en el suelo, e *Illā Allah* con el regreso del cuerpo a la posición vertical. Las dos mitades de la repetición verbal se toman como ocasión para una alternancia entre un acto interno de renunciar al mundo (con *lā Ilaha* y la inclinación) y la afirmación de la unidad de Dios (al repetir *Illā Allāh* y retornar a la posición recta) (Naranjo 2003; Pancorbo 1998).

del Nilo¹⁴. Volvieron los Cuentacuentos, el esplendor del teatro de sombras y el guiñol.

Los alfaquíses detractores del teatro alegaban que El Islam no permite el “*Taswir*”, que es la representación de cualquier forma humana o divina y, consecuentemente, todo aquello que entrañe representar o imitar a otra persona se considera como una especie de oposición al Creador en su creación (Martínez Montávez 1995: 644; Segura 2002: 41). Asimismo, poner una máscara o cambiar la fisonomía es una forma de oposición al Creador, puesto que esta cara ha sido creada por Él. A pesar de su oposición, no obstante, las representaciones teatrales no se detuvieron en ningún momento, sino que siguieron practicándose de diversas formas. De este modo nació y se modernizó el arte de los chistes *al-qāfiya*, que es un arte teatral que critica mediante el humor situaciones dramáticas de la vida cotidiana; este arte ha sido un recurso muy desarrollado pues es una manera sutil que tiene el pueblo de burlar la prohibición de denunciar una realidad injusta.

Podemos decir que intentar encontrar un desarrollo claro del teatro en época cristiana y musulmana es una forma de falsear la realidad. La realidad es que existía un modo primitivo que satisfacía en cierto modo las necesidades de los egipcios del teatro. Pero nunca ha podido llegar al nivel del teatro de la Edad Media en Europa (Idrīs 1964: 316).

La existencia de teatro o de representaciones dramáticas en el mundo árabe ha sido, y sigue siendo, el origen de muchas discusiones, casi siempre provocadas por la consideración, o no, como teatro de ciertas formas teatrales, como el teatro de sombras, el teatro del guiñol o la existencia de narradores que utilizaban a la vez un lenguaje verbal y expresivo (Calme-Griaule 1985: 301-314).

¹⁴ Los egipcios celebraban la crecida del río Nilo, que representaba la preparación de las tierras para la siembra. La celebración se consideraba como la fiesta de fin de año y al tiempo el comienzo de un año nuevo. La crecida del Nilo era frecuente en los veranos. La traducción del nombre (Wafā’ al-Nīl) es que el Nilo cumplió con su compromiso de traer agua para el campo (‘Afīfī 1966).

Los primeros intentos teatrales en su forma europea en el siglo XVIII

No podemos tratar el tema del teatro egipcio sin buscar los primeros intentos de fraguar un teatro parecido al europeo. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, aparecieron en Egipto algunos grupos teatrales que no actuaban en lugares fijos, sino en las fiestas y las ceremonias que tenían lugar en las plazas públicas y en algunas casas. Nos habló de estos grupos C. Niebuhr que, durante su viaje a Egipto en 1763, vio en El Cairo ciertos grupos teatrales que actuaban en las plazas y configuraban aquellos grupos musulmanes, cristianos y judíos (Niebuhr 1977: 331).

Asegura Niebuhr que utilizaban el árabe en sus actuaciones, pero sin precisar si utilizaban el árabe estándar *al-‘arabiyya al fuṣḥā* (lengua clásica) o el árabe dialectal egipcio *al-‘āmmiyya al-maṣiriya*. Lo cierto es que Niebuhr, sabía hablar árabe pero no lo dominaba a la perfección; él mismo afirma que no podía entender parte del diálogo de los actores. Por tanto, podemos especular que la lengua que utilizaban sobre el escenario era la lengua hablada por el pueblo, es decir el árabe dialectal egipcio. Refuerza esta hipótesis también, el hecho de que mencione una actuación que tuvo lugar en la casa de un comerciante italiano, a la que, es lógico pensar que asistiese un gran número de extranjeros y, por tanto, la lengua que utilizada sería la dialectal egipcia –*al-‘āmmiyya*– más adecuada en nuestra opinión para el acto que *al-fuṣḥā*.

No hemos encontrado eco en las fuentes árabes de aquella actividad teatral mencionada anteriormente por C. Niebuhr, quizá esto se deba al desconocimiento de los historiadores de aquella época o al deseo expreso de silenciar aquella actividad teatral por ser considerada como un entretenimiento inadecuado e inmoral, que no debería presenciar la gente de bien. Este es un prejuicio que, sin duda alguna, acompañó el nacimiento del teatro en todos los países árabes, y fue el causante de su atraso; en mi opinión, su influencia llega hasta nuestros días. De todos modos, lo cierto es que no nos consta si aquellos grupos teatrales siguieron su actividad o desaparecieron.

El teatro durante la ocupación francesa de Egipto (1798-1801)

Cuando llegó Bonaparte con una expedición militar francesa a Egipto en 1798 y, después de hacerse sus tropas con El Cairo, hizo llegar un escrito a los responsables en París para pedirles que mandasen grupos teatrales a Egipto. Efectivamente los responsables enviaron un grupo teatral y, a su llegada a las costas de Alejandría, fueron retenidos por los barcos ingleses que sitiaban las costas egipcias. Finalmente, los ingleses les dejaron pasar y, una vez estando allí, el comandante de las tropas francesas en aquella ciudad (Menou) no quiso que el grupo teatral viajara a El Cairo, alegando que la situación militar no lo permitía, y les obligó a volver otra vez a Francia después de haber sufrido tanto para llegar a Egipto (Legrain 1917: 15).

La vuelta de aquel grupo teatral a Francia no impidió la creación de un grupo de aficionados en El Cairo.¹⁵ En diciembre de 1799 presentaron sobre un escenario situado en al-Azbakiyya su primera obra teatral titulada: “*La Mort de César de Voltaire, et les Précieuses ridicules de Molière*”¹⁶.

Dicho grupo teatral siguió actuando en El Cairo durante toda la estancia de las tropas francesas en Egipto, y tuvo mucho éxito. Asistieron a sus funciones muchas personalidades de la época, especialmente turcos y cristianos¹⁷.

Esta experiencia contribuyó al nacimiento de un espíritu literario entre los habitantes de El Cairo, que hizo que un grupo egipcio imitase a los franceses y presentase una “Comedia árabe”. Algunas fuentes hablan de que el Ma‘lim Ya‘qūb, conocido también como (General Jacob), jefe del batallón copto (Homsy 1921; Louca 1970), había celebrado una gran cena el día 10 de febrero de 1801 a la cual invitó al jefe de la expedición militar en El Cairo, así como oficiales de grandes rangos del ejército francés. Tas la cena, se representó una comedia en árabe¹⁸. Ninguna fuente aclara en qué lengua exactamente se presentó la comedia: en francés, en árabe

¹⁵ *Courrier de l’Egypte*, nº 27, le 22 pluviôse An, VII, p.3.

¹⁶ *Courrier de l’Egypte*, nº 50, le 3 Nivôse An, VIII, p.4.

¹⁷ *Courrier de l’Egypte*, nº 98, le 30 Nivôse An, IX, p.4.

¹⁸ *Courrier de l’Egypte*, nº 102, le 24 pluviôse An, IX, p.2.

fushā o en *‘āmmiyya*. De todos modos, el título que recoge la revista en su segunda página describe la comedia como (comedia árabe), lo que hace pensar que se representó en dicho idioma.

La noticia anteriormente mencionada tiene gran importancia, ya que se hace eco de un nuevo acontecimiento: el nacimiento del teatro árabe, escrito en árabe, en Egipto y en la casa de un egipcio.

Hay muchos indicios que nos hacen pensar que la obra teatral fue representada en árabe, teniendo en cuenta que había muchas relaciones entre grupos de cultos egipcios, sirios, armenios y griegos que vivían en Egipto con los orientalistas franceses que acompañaron a Bonaparte en su aventura de conquistar el país del Nilo. Dichos grupos hacían fiestas para agasajar a los franceses, terminando con tertulias y en ocasiones algún poeta recitaba algunos versos.

Es conocido que Niqulā al-Turk (1763-1828) compuso y recitó un poema de alabanza a Bonaparte y su ejército en Egipto después de una de aquellas fiestas (Yalāl al-Dīn 2013), y que el orientalista francés Jean Joseph Marcel tradujo a los asistentes aquel poema al francés (Home Canivet 1909: 1-23). Quizá esta misma fórmula se utilizó en la fiesta que hizo El Ma‘lim Ya‘qūb: se presentaba la obra en árabe y, a continuación, alguien se encargaba de traducirla al francés, siendo todo ello fruto de la colaboración entre los orientalistas franceses y los grupos de aficionados que presentaban la obra teatral.

De todos modos, aquellos grupos teatrales ambulantes que existían antes de la llegada de los franceses a Egipto, y que se trasladaban de plaza en plaza y de casa en casa, no suscitaban el problema de la lengua en el teatro, y no apareció con ellos ningún tipo de conflicto lingüístico. De la misma forma, no creó una tradición teatral entre el público y tampoco cambió la corriente lírica dominante. Parece que los objetivos principales de aquellos grupos se centraban en hacer reír al pueblo y en extender un ambiente de diversión y alegría entre gente que sufría hambre, enfermedad y sobre todo tiranía por parte de sus gobernantes.

Sin embargo, aquel grupo que actuó en la casa del

Ma‘lim Ya‘qūb, y representó aquella (Comedia árabe) tenía un objetivo diferente: agasajar al jefe militar francés y sus oficiales. Es difícil pensar que esta (Comedia) o aquella limitada actividad teatral hubiesen influido en una corriente literaria casi inexistente en Egipto en aquel momento, o que haya sido un elemento de discusión lingüística teatral.

El historiador egipcio ‘Abd al-Raḥmān al-Ŷabartī fue testigo, a finales del siglo XVIII, de la llegada de Napoleón en su campaña militar contra Egipto. En su conocido libro *‘Āyā’ib al-aṭār fī al-tarāyīm wal-ajbār* (*Huellas extraordinarias de biografías y crónicas*) dejó constancia de las actividades del ejército francés durante su ocupación del país del Nilo. Una de aquellas actividades era el teatro.

En su crónica del once de ša‘bān de 1215 de la Hégira (29 de diciembre de 1800), relata que los franceses terminaron de construir en la zona de al-Izbākiyya, en un lugar conocido como Bāb al-Hawā, un lugar que llaman en su lengua *al-kumidī*¹⁹ [*comédie*]: “Es un local en donde se reúnen una noche de cada diez para ver los juegos que practican algunos de ellos [*Malā’ib yal‘abūhā*], con el fin de divertirse y pasar el rato. El juego dura cuatro horas y se hace de noche y en su idioma. Nadie puede entrar en el lugar si no lleva la invitación y no va vestido para la ocasión” (al-Ŷabartī 1998: 232). Esta crónica nos explica una serie de realidades importantes en cuanto a la visión de al-Ŷabartī acerca de la actividad teatral. “En primer lugar, al-Ŷabartī destaca el carácter lúdico del teatro, cuyo objetivo más relevante en su opinión es la diversión. Y para hacer hincapié en este aspecto utiliza más de una vez el término “jugar”. Por otro lado, podemos ver que al-Ŷabartī es un agudo observador y se preocupa de anotar el tiempo, el lugar, la forma de vestir y las condiciones de la entrada; y todo ello como una tradición que pertenece a otra cultura” (Saleh 200: 16). Al-Ŷabartī utilizó la palabra “comedia” para referirse al teatro, primero porque no existía ninguna palabra en árabe para referirse a esta actividad, y segundo para dar a entender que aquello que veían los franceses seguía siendo algo francés, tanto en lengua como en contenido.

¹⁹ En todas las ediciones que hemos manejado, figura la palabra *al-kumirī* [الكمري], pensamos que quería decir *al-kumidī*, por lo que hemos traducido el vocablo como “comedia”.

El teatro egipcio en el siglo XIX

En 1801 el ejército francés abandona Egipto y con él desaparece el Ma'lim Ya'qūb y todos los que habían tenido una relación directa con aquellos intentos literarios y teatrales. A partir de este momento, desaparecerán casi por completo aquellos grupos teatrales, retornándose a la situación previa existente a la llegada de los franceses a la tierra de los faraones; sólo encontramos luchas entre los mamelucos y los egipcios, y guerras que no cesan entre los mamelucos y el ejército turco en Egipto.

Ante estas luchas por el poder, el caos político y social, la pobreza, la hambruna y la quiebra cultural, era lógico que se produjera el retroceso del despertar que se inició durante la época de 'Alī Bay al-Kabīr –que gobernó Egipto desde 1769 hasta 1773, unos veinticinco años antes de llegar Bonaparte a Egipto– (Al-Ŷabartī 1879: 380-405). Aquellos rayos de esperanza que nacieron durante el tiempo que estuvieron los franceses pueden ser considerados como el punto de partida del renacimiento cultural en Egipto (*nahḍa*).

Hay que reconocer que la llegada de los franceses a Egipto jugó un papel muy importante en la comunicación directa entre ambos pueblos, y dejó huella en la vida política, social y, como no, en la literaria.

Durante la etapa que gobernó Muḥammad 'Alī, la relación entre Egipto y Europa fue a más, en especial con Francia, que recibió la expedición más importante de estudiantes enviados por el virrey de Egipto, con la que se desarrolló la relación entre el país del Nilo y la civilización occidental. Empezaron a aparecer las traducciones al árabe de obras literarias y científicas escritas en lenguas europeas, en especial del francés. Rifā'a al-Ṭaḥṭāwī encabezó este movimiento e ideó la creación de la escuela de *al-Aṣṣun* (Escuela de lenguas), que dirigió durante años (El Erian El Bassal 2018: 59). Sin embargo, las traducciones de obras teatrales tardaron en llegar a Egipto, algo que no ocurrió en otros lugares como Siria o Líbano.

En Beirut se representaron las primeras obras teatrales a finales de la primera mitad del siglo XIX, a cargo de Mārūn al-Naqqāš, que escribió y llevó a escena obras traducidas al

fuṣṣḥā. Más tarde en Egipto apareció Abū Naḍḍāra, que escribió obras en árabe dialectal egipcio, y Muḥammad ‘Uṭmān, que se encargó de “egipcianizar” el teatro francés. Seguramente la tardanza en traducir obras teatrales del francés u otras lenguas al árabe en Egipto fue debida a que el gobierno de Muḥammad ‘Alī dio prioridad a las traducciones científicas, mientras que las literarias tenían un papel secundario.

Esta actividad en el campo de la traducción ha planteado complejos problemas lingüísticos y ha alimentado un gran debate lingüístico sobre cómo se debe realizar la traducción y sobre el idioma que debe utilizar en estas traducciones: ¿Qué idioma debe utilizarse para transmitir la cultura europea a la árabe? ¿Cuál se debe utilizar: la *fuṣṣḥā* o la *‘āmmiyya*? ¿Puede el traductor renovar la lengua heredada? ¿Hasta qué punto se le permite al traductor utilizar palabras procedentes de otras lenguas que no sean del árabe? Todo esto llevó a la creación de una especie de conflicto lingüístico violento entre lo antiguo y lo moderno, entre los conservadores y los defensores de la renovación; y era natural que surgiera a raíz de este conflicto el problema de la lengua antigua heredada y la lengua moderna.

Rifā‘a Rāfi‘al-Ṭaḥṭāwī en 1834 dedicó un capítulo de su libro *Tajlīs al-ibrīz* (al-Ṭaḥṭāwī 2001: 139-141) a explicar el término *teatro*, optando por transcribir la palabra del francés al árabe llamándole *al-Tiyātrū* [التياترو]. Seguramente no resulte ocioso presentar aquí la traducción de un fragmento del libro —que está recogido en *Un imam egipcio a la orilla del Sena*— donde al-Ṭaḥṭāwī nos habla del teatro que conoció en París en la primera mitad del siglo XIX:

Tienen, por ejemplo, lugares llamados teatros y espectáculos [*al-tiyātrū* y *al-isbiktākul*], donde se presentan imitaciones de todo lo que pasa y sucede en la vida real. Desde luego, estas obras teatrales²⁰ son verdades en forma de broma, pero el hombre aprende de ellas lecciones admirables. En estas funciones teatrales, el hombre ve las buenas acciones y las malas; presencia

²⁰ El autor utiliza la palabra juegos *Al-al‘āb* para referirse a las obras teatrales. Esto debe de ser un calco del francés, puesto que en ese idioma jugar “jouer” también se usa para actuar en una función.

el elogio de las primeras y la reprobación de las segundas. Los franceses comentan que el teatro educa y corrige las costumbres. De hecho, además de hacer reír a la gente, en muchas ocasiones les hace llorar. Sobre el telón que cae al fin de la función, se lee una inscripción latina que significa en árabe: (Las costumbres pueden mejorarse gracias a la comedia) (El Erian El Bassal 2018: 164).

Llegado a este punto, hay que recordar que el término que utilizan los árabes actualmente para referirse al «teatro» es “*masrah*” y quizá sea conveniente hacer un apunte lingüístico, posiblemente en parte aclaratorio y, en cualquier caso, también sugerente. Si la raíz del término «teatro» está vinculado, desde su procedencia griega, a la idea de «contemplar», el término equivalente árabe más común para designarlo, *masrah*, está a su vez asociado a la de «andar libremente, vagar a su propio antojo, soltar en busca del pasto» (Ibn Manzūr 1984: 3377)²¹. En puridad, *masrah* (teatro, escena) significa literalmente «pasto, dehesa», (Corriente 1997: 355) por lo que no está, en principio, tan alejado del significado original del término griego que produjo, a través del latín, el occidental «escena» (Martínez Montávez 1995: 13).

Los pioneros del teatro árabe y egipcio moderno

No podemos hablar del teatro egipcio contemporáneo sin recordar a los pioneros de este teatro, representados por Mārūn al-Naqqaš (1817-1855), un negociante de Beirut, que en febrero de 1848 presentó en su casa un espectáculo titulado *Al-Bajīl* [البخيل] (el tacaño), inspirado en *El Avaro* de Molière. Al levantarse el telón, recita un prólogo en la mejor tradición del teatro europeo del siglo XVIII, en el que promete a sus compatriotas hacerles descubrir una nueva forma de espectáculo, “*un teatro literario... en que el oro de Occidente sería vaciado en un molde árabe. “Ese arte”* –prosigue al-Naqqaš– “*se expresa de dos formas: dramática y lírica.*

²¹ والمَسْرَحُ، بفتح الميم: مَزْعَى السَّرْحِ، وجمعه المَسَارِحُ؛ ومنه قوله: إذا عاد المَسَارِحُ كالمَبَاحِ وفي حديث أم زرع: له إبْلٌ قَلِيلَاتُ المَسَارِحِ؛ هو جمع مَسْرَحٍ، وهو الموضع الذي تَسْرَحُ إليه الماشيةُ بالغداة للزَّعْي؛ قيل: تصفه بكثرة الإطعام وسقي الألبان أي أن إبله على كثرتها لا تغيب عن الحي ولا تَسْرَحُ في المراعي البعيدة.

Ciertamente hubiera sido más fácil para mí limitarme a la primera, pero he preferido seguir la vía más difícil... pues es la que tiene más probabilidades de complaceros. Creo haber tomado la decisión más acertada... y estoy convencido de que este espectáculo os resultará provechoso, pues enseña.... las buenas maneras, prodiga oportunos consejos, mejora y pule las costumbres” (Maleh 1997: 28). Al-Naqqaš perfeccionó más tarde sus técnicas de adaptación, en estado embrionario en *Al Bajil*, y las aplicó a las *Mil y una noches*. Basándose en ese relato creó espectáculos en un teatro que él mismo diseñó e hizo construir. Al-Naqqaš escribió su segunda obra, *Abū-l-Ḥasan al-Mugaffal* (*Abu-l-Ḥasan el ingenuo*), inspirándose en *Las Mil y Una Noches*, y en concreto en el relato *al-Nā'im wa-al-Yaqzān* (*El dormido y el despier-to*) (Saleh, 2000: 24).

A la muerte de al-Naqqaš, su hermano Nicolás y su sobrino Salīm prosiguieron su labor, inspirándose esencialmente en el repertorio francés. Pero por considerar que sus creaciones no eran suficientemente apreciadas, decidieron emigrar a Egipto, donde se sumaron a una corriente teatral que empezaba a surgir.

En 1871, el comerciante el Sheyj Abū Jalīl al-Qabbānī (1836-1902) iniciaba en Damasco su carrera como dramaturgo y compositor –es considerado por muchos como el creador de “la opereta árabe”- siguiendo los pasos iniciados veinticinco años antes por al-Naqqaš, salvando las diferencias entre ambos porque al-Qabbānī no tenía la misma cultura ni tampoco había visitado países europeos como su predecesor. Sus conocimientos teatrales proceden de su asistencia a obras teatrales interpretadas por algunas compañías itinerantes turcas e italianas que ofrecieron sus obras en Damasco durante los primeros lustros de la segunda mitad del siglo XIX (Maleh 1997: 30). No obstante, al-Qabbānī era principalmente un árabe apasionado por la cultura popular que procedía básicamente de las *Mil y una noches*. Quiso ofrecer a sus compatriotas un modelo de espectáculo con sabor propio sin cerrar las puertas a nuevas ideas y formas procedentes del mundo exterior. De sus obras más importantes basadas en las leyendas y folklore árabe podemos citar: *Hārūn al-Rašīd ma'a al-amīr Gānim Ibn Ayyūb wa-Qūt*

al-Qulūb (*La historia de Hārūn al-Rašīd con el emir Gānim Ibn Ayyūb y la joven Qūt al-Qulūb*), así como *‘Afifa* (*La mujer honrada o casta*) en la cual utilizó poesía de grandes poetas de la literatura árabe como al-Mutanabbī, ‘Antara o Abū Nuwās (Gómez Renau 2003: 90).

Como sus compañeros de Beirut, al-Qabbānī se trasladó a Egipto en 1884. Allí aparece en escena un joven egipcio educado y formado en Europa, llamado Ya‘qūb Ṣannū’ y conocido también como Abū Naẓẓāra (1839-1912), para muchos el creador de lo que llamamos el teatro egipcio moderno, aunque hay quien atribuye este honor a Selīm Jalīl al-Naqqāš –sobrino de Mārūn al-Naqqāš– que presentó sus obras teatrales escritas en árabe en El Cairo el año 1876.

Ṣannū’ era un joven con mucho talento, que fue enviado a Europa para formarse, perfeccionó varias lenguas europeas y adquirió gran vocación por el teatro. Cuando volvió a Egipto comenzó a trabajar en compañías europeas que presentaban al público operetas y piezas de vodevil. Empezó escribiendo obras teatrales en italiano, pero pronto se dedicó a escribir teatro en árabe dialectal egipcio creando con ello una nueva forma de teatro musical basada en el folklore local y utilizando en sus óperas personajes típicos y expresiones populares. Con mucha maestría, vertió la forma del teatro europeo en un molde egipcio, consiguiendo aplicar sus experiencias adquiridas del teatro occidental a la tradición nacional. Introdujo mujeres en la escena, difundió el teatro entre las masas y se dedicó a acercar el teatro a la realidad social. En sus obras trataba los problemas y conflictos cotidianos utilizando un gran sentido del humor y con un tono muy cercano a la comedia. Al tener sus obras una base política le granjearon muchas antipatías entre sus compañeros y sobre todo problemas con los gobernantes que fueron protectores suyos, como en el caso del *jedive* de Egipto, que costeó su formación en Europa. Tras dos años de actuaciones, las autoridades decretaron el cierre de su teatro (Maleh 1997: 30).

En tiempos del jedive Ismael y con motivo de la inauguración del canal de Suez, en 1869 se construyó la Ópera de El Cairo. Era la primera ópera de la región, y al

principio fue escenario de muchas representaciones de compañías europeas, especialmente francesas e italianas. Uno de los elementos que favorecieron la difusión del teatro en Egipto y entre los egipcios en la segunda mitad del siglo XIX fue la construcción por parte del *jedive* Ismael en la zona de al-Azbakiyya –en el centro de El Cairo y muy cerca de la Ópera– de una sala de teatro llamada “La Comédie”. Allí actuaron inicialmente compañías europeas, que ofrecieron al público tanto obras dramáticas como líricas. Más tarde fue el lugar donde empezaron Ya‘qūb Ṣannū‘ y su compañía a ofrecer sus obras teatrales en dialecto egipcio a un público mayoritariamente egipcio, puesto que hasta entonces la asistencia a los teatros era casi algo exclusivo de los europeos y de la alcurnia oriunda (Salem 2008: 56). Los escritores y artistas teatrales prosiguieron con la labor de traducción, adaptación, y arabización en moldes egipcios de obras occidentales durante el siglo XIX y la primera y segunda década del siglo XX.

Junto a los tres grandes dramaturgos y pioneros del teatro árabe, ya citados, hemos de recordar a otros escritores y traductores que trabajaron para crear lo que podríamos denominar “teatro árabe” como Muḥammad ‘Uṭmān Ḥalāl, Yūsuf al-Jayyāt, Adīb Ishāq, Selīm Jalīl al-Naqqāš – ya mencionado-, Muḥammad Unsī, que fue el primero en pensar en la creación del Teatro Nacional en Egipto (Sadgrove 1996: 14), y Abddallha Nadīm, entre otros.

Para concluir, no sería justo en absoluto echar al pozo del olvido a los pioneros del teatro árabe contemporáneo, porque gracias a sus traducciones y sus adaptaciones, por malas que puedan parecer a nuestros ojos, hoy en día podemos asistir a obras teatrales en Egipto, Siria y el resto de los países árabes. Imaginemos por un momento que no hubieran existido estas malas traducciones y adaptaciones y, como consecuencia de ello, se hubiese perpetuado la inexistencia del teatro árabe. ¿Qué tipo de teatro podríamos contemplar en los países árabes? ¿Un teatro de sombras contemporáneo? ¿O un teatro de guiñol contemporáneo? Es preciso situar a cada uno en su contexto y dar a cada cual su valor y su importancia en el momento en que transcurrió su existencia.

Bibliografía

- ABEL-AZIZ, Abdel-Meguid (1954). "A Survey of the Terms used in Arabic for 'Narrative' and 'Story'", *The Islamic Quarterly*, I, 4, 195-204.
- ‘AFĪFĪ, Ibrāhīm (1966). *La generosidad del Nilo*, El Cairo: Al-Dār al-Qāwmiyya li-l-Ṭab‘ wa-l-Našr.
- AL-ḤAKĪM Tawfīq (1964). *Fan al-ādab*. El Cairo: Maktabat Dār al-Našr wa-l Tawzī‘.
- AL-ḤAKĪM, Tawfīq (2005). *Al-Malik Udīb*, El Cairo: Dār al-Šurūq.
- AL-KASSĀR, Māyid (1991). *‘Alī al-Kassār: Barbarī Mišr al-wahīd*, El Cairo: Dār al-Ma‘ārif.
- AL-ṬAHTĀWĪ, Rifā‘a Rāfi‘ (2001). *Tajliš al-ibrīz fī taljīš Bārīz*, Túnez: Dār al-Ma‘ārif Li-l-Ṭibā‘a wa-l-Našr.
- AL-ŶABARTĪ, ‘Ab al-Raḥman (1879) *‘Aḡā’ib al-aṭār fī al-tarāyim wa-l ajbār*, El Cairo: al-Maṭba‘a l-Āmiriyya, vol. I.
- AL-ŶABARTĪ, ‘Abd al-Raḥmān (1998). *‘Aḡā’ib al-aṭār fī al-tarāyim wal-ajbār* ed. ‘Abd al-Raḥīm ‘Abd al-Raḥmān ‘Abd al-Raḥīm, El Cairo: Maṭba‘at Dār al-Kutub al-Miṣriyya.
- BADAWĪ, ‘Ab al-Raḥmān (1953). *Fan al-ši‘r li-Aristoṭālīs*. El Cairo: Maktabat al-Nahḍa al-Miṣriyya.
- BERTHOLD, Margot (1972). *A History of World Theater*, Michigan: Ungar.
- CALME-GRIAULE, Geneviève (1985). "La gestuelle des conteurs", en *Oralité, Cultura, Letteratura, Discorso*, (Atti del Convergnio Internazionale, Urbino 21-25 julio 1980) [S.l.]: [s.n.].
- CORRIENTE, Federico (1977). *Diccionario árabe-español*, Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- EL ERIAN EL BASSAL, Hany (2018). *Un imam egipcio a la orilla del Sena La vida de Rifā‘a Rāfi‘ al-Ṭahtāwī y su viaje a París (1826-1831)*, Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid.

- EL-AMARI, Lamice (1992). "Aproximaciones a la historia teatral en el mundo árabe", *Teatro árabe / teatros árabes*, Motril: Ayuntamiento de Motril.
- GÓMEZ RENAÚ, María del Mar (2003) "Renacimiento cultural en los países árabes: nacimiento del teatro", *Castilla: Estudios de literatura*, nº 28-29 90.
- ḤAMDĀM, Mas'ūd (2006). *Poetics, politics and protest in Arab theatre: the bitter cup and the holy rain*, Brighton: Sussex Academic Press.
- HOME, Canivet, R. G. (1909). "L'imprimerie de l'expédition d'Égypte. Les journaux et les procès-verbaux de l'Institut" (1798–1801), *Bulletin de l'Institut Egyptien*, 5.3, 1-22.
- HOMSY, Gaston (1921). *Le Général Jacob et l'expédition de Bonaparte en Égypte (1798-1801)*, Marsella : Les Éditions indépendantes,
- IBN MANẒŪR, (1982). *Lisān al-‘arab*, El Cairo: Dār al-Ma‘ārif.
- IDRĪS Yūsuf (1964). "Naḥw masraḥ miṣrī", *al-Kātib*, nº 34, 67-79; 35, 109-119; 36, 86-97.
- LANDAU, Jacob M. (1958). *Studies in the Arab Theater and Cinema*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- LANE, Edward William (2005). *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, New York: Cosimo, Inc. Traducida al castellano por Sánchez Ratia, Jaime. *Maneras y costumbres de los modernos egipcios: una relación de las maneras y costumbres de los modernos egipcios, escrita en Egipto durante los años 1833-1835*, Madrid: Libertarias / Prodhufi, 1993.
- LEGRAIN, Georges (1917). "Guillaume-Andre Villoteau, musicographe de l'expédition française d'Égypte (1759-1839) ». *Bulletin de l'Institut égyptien*. vol. XI, 1-30.
- LIROLA DELGADO, Pilar (1990). *Aproximación al teatro egipcio moderno*, Granada: Grupo de Investigación Estudios Árabes Contemporáneos/Universidad de Granada.
- LIROLA DELGADO, Pilar (1995). *El universo dramático de Yūsuf Idrīs* Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos.

- LOUCA, Anouar (1970). *Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIXe siècle*. París: Didier (Études de littérature étrangère et comparée).
- MALEH, Ghassan (1997) “The birth of modern Arab theatre”, *UNESCO Courier*, November, 28-32.
- MARTÍNEZ MONTÁVEZ, Pedro (1995). *Pensando en la historia de los árabes*, Madrid: CantArabia.
- NARANJO, Claudio (2003). *Entre meditación y psicoterapia*, Santiago de Chile: Sáez Editor.
- NIEBUHR, Carsten (1837). *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern*, Hamburg: Gedruckt in der Hofbuchdruckerey bey Nicolaus Möller. Trad. al inglés por Heron, Robert. *Travels Through Arabia and Other*. Edimburgh: R. Morison and Son, 1792. Trad. al árabe por Māher, Muṣṭafā. *Rihla ilā Bilād al-‘arab wa-māḥawlihā*. El Cairo: al-Maṭba‘a al-‘Ālamiyya, 1977.
- PANCORBO, Luis (1998). *Rituales. Las Máscaras del Sol*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- SADGROVE, Philip (1996). *The Egyptian theatre in the nineteenth century, 1799-1882*, London: Ithaca Press, 1996. Traducido al árabe por Al-‘Iyūṭī, Amīn. *Al-Masraḥ al-miṣrī fī al-qarn al-‘iṣrīn*, El Cairo: Al-Markaz al-Qawmī li-l-Masraḥ wa-l-Funūn al-Ša‘biyya, 2007.
- SALEH, Waleed (2000). *Siglo y Medio de Teatro Árabe*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- SALEM, Khaled (2008). “El teatro egipcio: Orígenes y actualidad” *ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 121, (Julio/septiembre), 52-62.
- SARḤĀN, Samīr (1991). *Yūsuf Idrīs 1927-1991*, El Cairo: al-Hay’a al-Miṣrīya al-‘Āmma li-l-Kitāb.
- SEGURA, Antoni (2002) *Aproximación al mundo islámico: Desde los orígenes hasta nuestros días*, Barcelona: Editorial UOC.
- ŶALĀĀL- AL DĪN, ‘Abd al-‘Azīz (2013). *Mazakarāt Niculī al-Turk*. El Cairo: Dār Āfāq li-l Naṣr wa-l Tawzī‘.

